

Il pastor fido de Giovan Battista Guarini: Paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias

Marcella Trambaioli

Si bien el propio Guarini admite en una ocasión “*Io non nacqui poeta*”¹, es el autor del drama pastoril modélico para todos los escritores que posteriormente se mueven en esta específica tradición de la dramaturgia europea. *Il pastor fido*, surgido de la imitación del *Aminta* entre 1580 y 1584, se imprime en 1590, conociendo un éxito extraordinario ya sea como texto para ser leído, ya sea como pieza anticipadora del melodrama barroco. Dos ilustres italianistas escriben de su autor:

*l'idealizzazione della società cortigiana che egli dava per mezzo della finzione pastorale lo portava per una via tutta sua al di là delle eleganze madrigalesche verso quelle intonazioni melodrammatiche per le quali fino al Metastasio egli sarebbe rimasto un maestro ammiratissimo ed imitato*².

En seguida, el texto revela sus potencialidades para celebrar los matrimonios regios y nobiliarios. En una carta del 22 de julio de 1583, Guarini decide dedicar *Il pastor fido* a Carlo Emanuele I de Saboya, para conseguir protección y un cargo cortesano, y al parecer piensa realizar una representación de la *favola pastorale* en ocasión de la llegada a Italia de la prometida del Duque, Catalina Micaela de Austria, segunda hija de Felipe II. Lo indica la clara alusión a las nupcias ducales que el personaje de Alfeo pronuncia en el prólogo. Sin

¹ Cito por F. FLORA: *Storia della Letteratura Italiana*, Milano 1962, III, p. 113.

² E. CECCHI y N. SAPEGNO: *Storia della Letteratura Italiana*, IV: *Il Cinquecento*, Milano 1976, p. 534. Véase también, F. LÓPEZ ESTRADA: “La comedia pastoril en España”, en *Origini del Dramma pastorale in Europa*, Viterbo 1985, p. 240: “[*Il pastor fido* es] la culminación de una corriente y modelo del *dramma pastorale*”.

embargo, el escritor logra ir a Turín sólo después del matrimonio, en el otoño de 1585, y no hay datos que sufraguen una representación de la obra en la capital piemontesa ³.

Con todo, que Guarini mantenga algún contacto concreto con la corte sabauda lo prueban unos versos que dedica a la Infanta española y a su jardín favorito, en Miraflores ⁴.

Pero es en Mantua en 1598 donde concretamente se pone en escena en ocasión de un matrimonio dinástico. Se trata de la doble boda de Margarita de Austria con Felipe III, y del archiduque Alberto con Isabel Clara Eugenia, que el papa Clemente VIII acababa de celebrar por poderes en Ferrara ⁵.

El éxito de la pieza no impide que, además de muchas apreciaciones, surjan y se difundan críticas por parte de los preceptistas neoaristotélicos, de manera

³ Ver F. VARALLO: "Introduzione", en *Da Nizza a Torino. I festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria. Relazione degli apparati e feste fatte nell'arrivo del Serenissimo Signor Duca di Savoia con la Serenissima Infante sua Consorte in Nizza, nel passaggio del suo Stato, e finalmente nella entrata in Torino 1585*, Torino 1992, pp. 81-84. La autora apunta que hay noticias sin documentar de representaciones de la pieza.

⁴ *Ibidem*, p. 24:

"La residenza di Miraflores fu riservata dal Duca a Caterina d'Austria e numerosi poeti, volendo celebrare la giovane sovrana, vi trassero ispirazione come Giovan Battista Guarini che all'Infanta e al suo giardino preferito dedicò alcuni versi".

⁵ Véase L. SAMPSON: "The Mantuan Performance of Guarini's *Pastor fido* and Representations of Courtly Identity", *Modern Language Review* 98/1 (2003), p. 65:

"The young bride's arrival in the imperial fief of Mantua was marked, as was customary, by a magnificent triumphal entry. [...] The highlight, however, was an elaborate performance of Battista Guarini's pastoral play *Il pastor fido* on the Sunday evening in the castle theatre, with spectacular intermedii telling the tale of the Marriage of Mercury and Philology".

De todas formas, *Il pastor fido* se había representado ya en Crema en ocasión del Carnaval de 1596, y en la Italia meridional se pondrá en escena por primera vez en Nola, en 1599, con un prólogo del entonces joven poeta napolitano Giovan Battista Marino. Ver L. AMMIRATI: *Una serata di gala a Nola nel '500. La prima rappresentazione del "Pastor fido" con il prologo di G. B. Marino*, Basilicata, Nola 1962, p. 11:

"Se si tien conto della polemica che il dramma pastorale del Guarino, per il suo genere, aveva suscitato in Italia; se si considera che quella rappresentazione fu la prima, che si tenne almeno nell'Italia Meridionale e che ad essa molto probabilmente assisterono personaggi illustri della politica e dell'arte, si comprenderà quanto importante fosse stato quell'avvenimento per Nola".

específica por la mezcla de trágico y cómico que Guarini realiza con clara intencionalidad y que posteriormente defiende en su *Compendio della poesia tragicomica* (1601) para responder a los reparos teóricos de Giason De Nores⁶.

A España llegan enseguida tanto el texto teatral como las polémicas suscitadas por el mismo. *Il pastor fido* cuenta en efecto con tres traducciones: la de Cristóbal Suárez (Nápoles, 1602 y 1622), la de Cristóbal Suárez de Figueroa (Valencia, 1609), y la de Isabel Correa (Amberes, 1694)⁷. Notemos de paso que el autor de la segunda en el prólogo “Al letor” da por hecha la representación “en las bodas de la serenísima infanta doña Catalina de Austria con el duque de Saboya”⁸, y que escribe una obra pastoril en prosa y versos, cuyo título nos proporciona una versión femenina del pastor fido: *La constante Amaris*.

Además, en la Biblioteca Capítular de la Catedral de Toledo se conserva el manuscrito en única copia de una pieza sin título, anónima, que contiene fragmentos de la obra de Guarini traducidos literalmente. Rodríguez Rodríguez, quien ha cotejado las dos comedias, la considera una obra temprana, coetánea del *Pastor fido* que, antes de la publicación, circula ya en forma manuscrita⁹.

⁶ Afirma por ejemplo:

“Il Pastor fido, e 'n quanto favola mista di parti tragiche e comiche, e 'n quanto innestata di duo soggetti alla terenziana, è poema ragionevole, uno, proporzionato, capace d'ogni artificio ch'a ben tessuta favola s'appartenga” (cito por F. FLORA: *Storia della Letteratura Italiana...*, op. cit., p. 114).

Acerca de las controversias sobre la mezcla de lo cómico y lo trágico, cfr. B. WEINBERG: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, t. II, Chicago 1961, pp. 1074-1105; M. NEWELS: “La disputa de los preceptistas en torno a la tragicomedia”, en *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London 1974, pp. 140-148.

⁷ Ver al propósito F. LÓPEZ ESTRADA: “La comedia pastoril en España...”, op. cit., pp. 252-254; “Poética barroca. Edición y estudio de los preliminares de *El Pastor Fido* de Guarini, traducido por I. Correa (1694)”, en F. Cerdan (ed.): *Hommage à Robert Jammes*, t. II, Toulouse 1994, pp. 739-753. El estudioso, en “La comedia pastoril en España...”, op. cit., p. 252, deja en suspenso la cuestión de la posible identidad de los dos primeros traductores.

⁸ *El pastor fido, tragicomedia pastoral. De Baptista Guarini. Traduzida de toscano en castellano por Christoval Suarez de Figueroa*. A don Vincencio Gonzaga Duque de Mantua, y de Monferrato, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martin, Valencia 1609 (cito del ejemplar R. 315, micro 10206 de la BNE).

⁹ J. J. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ: “La imitación de *Il pastor fido* en la *Comedia de Diana y Silvestro*. (El valor histórico de un texto olvidado)”, en M. CHIABÒ y F. DOGLIO (eds.): *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento* (Roma, 23-26 de mayo de 1990), Roma 1991, p. 215: “El autor hispano traduce, apenas reelabora”.

En cuanto a las diatribas teóricas, para decirlo con Duncan W. Moir, “en aquella época de estrechas relaciones culturales entre Italia y España, no hacía falta ir a Italia para leer el *Compendio della poesia tragicomica* de Guarini”¹⁰. De hecho, la *favola pastorale* entra de lleno en el encendido debate sobre la comedia nueva, siendo utilizada por los partidarios de Lope de Vega como argumento a favor de la mezcla de géneros¹¹. Por otra parte, entre los preceptistas que siguen afirmando la superioridad del texto italiano sobre el teatro nacional destaca Baltasar Gracián, el cual en el Discurso XLV de su *Agudeza y arte de ingenio* asegura que las comedias españolas tienen que callar “delante de *El pastor fido*, del Fénix de Italia, el caballero Guarino”¹².

Lope de Vega rinde homenaje al autor italiano en el *Laurel de Apolo*, retratándolo poéticamente en su rol de autor arcádico: “con su fido amante, / feliz en sus pastores, el Guarini”¹³. No obstante, sabe perfectamente que su propia fórmula teatral se aleja del drama pastoril puro¹⁴ por su anacronismo, desarrollando una interpretación desmitificadora del universo bucólico¹⁵.

¹⁰ D. W. MOIR, en F. DE BANCES CANDAMO: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, London 1970, p. lxxiv.

¹¹ Cfr. F. LÓPEZ ESTRADA: “La comedia pastoril en España...”, *op. cit.*, p. 246:

“la obra de Guarini y la polémica que levantó sirvieron a los partidarios de Lope de Vega para apoyar la comedia ‘nueva’ que éste propugnaba, al menos desde un punto de vista teórico sobre todo en lo que ésta pudiera participar de los principios de la nueva tragicomedia del italiano”;

M. G. PROFETI: *In forma di parole. Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Padova 1986, pp. 13-14: “Lope e i suoi contemporanei sanno: hanno letto Aristotele, Robortello, Guarini, i commentatori italiani: ma sanno anche di voler fare qualcosa di diverso”.

¹² B. GRACIÁN: *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid 1969, t. II, p. 138.

¹³ F. LOPE DE VEGA: *Laurel de Apolo*, ed. de Ch. Giaffreda y M. Grazia Profeti, Firenze 2002, Silva IX, p. 266.

¹⁴ A propósito del *Pastor fido* como drama pastoril puro, comenta F. CROCE: “La teatralità dell’*Aminta*”, en *Sviluppi della Drammaturgia Pastorale...*, *op. cit.*, p. 135:

“questa vicenda, così tipica della vita di corte e della vita della aristocrazia di secondo cinquecento, è però trasferita in un mondo altro, con le sue leggi (e il suo verisimile) diversi dalla realtà contemporanea. Un mondo favoloso, dove il matrimonio dinastico è imposto non dalle convenienze politiche o nobiliari, bensì dal responso di un oracolo; e dove la pena di morte per la donna fedifraga [...] non è motivato dalla vendetta per l’onore offeso, come nel mondo in cui vive il pubblico della tragicommedia, ma si manifesta in un sacrificio solenne

De todos modos, el Fénix de los Ingenios como dramaturgo vive una curiosa paradoja: aun siendo el autor predilecto del público heterogéneo de los corrales, desde el principio, para encontrar el favor de los poderosos y conseguir un cargo en la corte o en algún palacio particular, escribe masivamente para un auditorio nobiliario que halla en el teatro una de sus principales diversiones. Y partiendo de la práctica escénica cortesana quinientista, que tan certeramente han analizado Joan Oleza y Teresa Ferrer Valls¹⁶, por un lado perfecciona un teatro, por así decirlo, de cámara para espacios teatrales particulares faltos de recursos escenográficos; por otro, elabora un modelo de fiesta teatral palaciega que dará sus mejores frutos en la época calderoniana.

Dicho sea de paso, más leo a Lope de Vega, más me doy cuenta de que muchísimas obras que, de buenas a primeras, parecen compuestas para los corrales, en realidad se escriben para una ocasión festiva de Palacio. A falta de documentos que lo atestigüen, la factura dramática de las piezas y muchas referencias textuales lo ponen de relieve. De manera que el Monstruo de la Naturaleza resulta ser un dramaturgo tan cortesano como Calderón sin que nadie se lo reconozca oficialmente.

Así pues, Lope, al servicio del marqués de Sarria, compone piezas para algunos festejos organizados en ocasión de las dobles bodas valencianas de 1599¹⁷;

mondo in cui vive il pubblico della tragicommedia, ma si manifesta in un sacrificio solenne alla dea Diana (e perciò permette sviluppi eroici –Mirtillo che si offre di morire al posto di Amarilli– non concepibili invece nella più feroce società di secondo cinquecento)”.

¹⁵ J.-L. FLECNIAKOSKA: “La Arcadia. Comedia de Lope de Vega (1615)”, en *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1^{er} octobre 1978*, Saint-Etienne 1980, pp. 113-123, subraya la general desmitificación del mundo pastoril en esta pieza lopeveguesca.

¹⁶ Cfr. J. OLEZA: “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología* III, 1-2 (1981), pp. 153-223; “Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, en J. L. CANET (ed.): *Teatro y prácticas escénicas*, II: *La comedia*, London 1986, p. 311; T. FERRER VALLS: *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London 1991; *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, Valencia 1993.

¹⁷ En 1598 en Ferrara papa Clemente VIII celebró por poderes las bodas del archiduque Alberto con Isabel Clara Eugenia, y de Felipe III con Margarita de Austria. Los dobles matrimonios del rey y de su hermana se celebraron en abril del año siguiente en Valencia.

luego escribe comedias para la corte de Alba, donde pasará algunos de los años del exilio, al principio de la década de los noventa, y finalmente trabaja como dramaturgo para la corte de Felipe III que desea celebrar dignamente la unión de las monarquías española y francesa concordada en 1612 y realizada en 1615 con las dobles bodas de los respectivos vástagos¹⁸. Además, cultiva el subgénero de la comedia genealógica, para ensalzar las grandes dinastías de la nobleza española coetánea¹⁹. En la época de Olivares, Lope seguirá escribiendo alguna que otra pieza cortesana, pero, por haber servido al Duque de Lerma y al de Sessa, caído en desgracia y desterrado de la Corte²⁰, ya no recibe muchos encargos palaciegos, pese a su fama deslumbrante. Resaltan como notables excepciones, *El vellocino de oro*, pieza mitológica compuesta para celebrar el cumpleaños de Felipe IV en 1622, que se pone en escena en los jardines de Aranjuez con las máquinas teatrales del ingeniero italiano Giulio Cesare Fontana²¹, y *La selva sin amor*, obra representada en Palacio en 1627 con las tramoyas de Cosimo Lotti, que introduce en España el estilo operístico del *recitar cantando*²². En la época de *senectute* Lope escribe mucho, en cambio, para festejos religiosos, como los

¹⁸ El 22 de agosto de 1612 se produjo el concierto matrimonial entre la infanta Ana de Austria, hija mayor de Felipe III, y el rey de Francia Luis XIII, y entre la hermana de éste, Isabel de Borbón, y el príncipe de Asturias, el futuro Felipe IV. Las dobles bodas se celebraron por poderes en Burgos el 18 de octubre de 1615, y el trueque de las dos princesas se realizó en la frontera con Francia, sobre el río Bidasoa.

¹⁹ Cfr. T. FERRER VALLS: “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)”, en J. M^a DIEZ BORQUE (ed.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico* 10 (Madrid 1998), pp. 215-231; “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, en R. CASTILLA PÉREZ y M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.): *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*, Granada 2001, pp. 13-51; M. TRAMBAIOLI: “Lope de Vega y la casa de Moncada”, en prensa.

²⁰ J. M. ROZAS: “Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute’”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid 1990, p. 127, destaca que el duque de Sessa “militó –y en contra de los consejos del poeta– en filas contrarias a las de Olivares”.

²¹ Véase T. FERRER VALLS: “*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*”, en J. BERBEL, H. CASTELLÓN, A. OREJUDO, y A. SERRANO (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XII-XIII Jornadas de Almería*, Almería 1996, pp. 49-63.

²² Cfr. M. G. PROFETI: “Introduzione”, en F. LOPE DE VEGA: *La selva sin amor*, Firenze 1999, pp. 7-59.

que se organizan en Madrid en honor del patrón de la ciudad, San Isidro, o de San Pedro Nolasco ²³.

Por lo general, al igual que sus colegas europeos, el Fénix dramaturgo cortesano aprovecha tanto la mitología grecorromana, como el mundo arcádico de la *favola pastorale*, y en esta segunda línea teatral compone varias comedias, sobre todo en la etapa primeriza. De las cinco piezas pastoriles que han llegado hasta nosotros –*Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La pastoral de Jacinto*, *La Arcadia* – son dos las que entablan un relevante diálogo intertextual con *Il pastor fido*: en concreto, *El verdadero amante*, pieza juvenil, y *La Arcadia*, transposición teatral de su temprana novela pastoril realizada en la madurez. Por lo mismo, llama la atención que el gran estudioso de la tradición bucólica en España, López Estrada, pase por alto la influencia que la *tragicommedia* italiana ejerce en la escritura y en la práctica dramáticas del Fénix, afirmando: “Lope no se ocupó directamente de *Il Pastor fido*” ²⁴. Lo que ocurre es que dicho crítico en su análisis toma en consideración casi exclusivamente la novela *La Arcadia*, dejando de lado el *corpus* teatral que resulta significativo a este respecto ²⁵.

²³ Sobre el estreno de esta obra por encargo, Restori documenta que:

“fu scritta nel 1629 per le feste che l’Ordine di N.^a S.^a della Mercede celebrò, tra il 21 aprile e l’8 maggio, in onore del Santo suo fondatore. La commedia di Lope ordinatagli apposta per quell’occasione, fu rappresentata davanti a Filippo IV da Roque de Figueroa e dette fine a quelle grandiose funzioni, di cui rimane un’ampia Relación del doctor Benito López Remón” (cito por el “Catálogo” de A. Castro y H. A. Rennert, en *Vida de Lope de Vega*, 1562-1635, Madrid 1969, p. 499).

²⁴ F. LÓPEZ ESTRADA: “La comedia pastoril en España...”, *op. cit.*, p. 250.

²⁵ *Ibidem*, p. 244:

“escribe *La Arcadia* (publicada en 1598), un libro de pastores, pero no una pieza teatral. Y aun en el caso de *Belardo el furioso*, lo que hizo Lope fue entremeter en el argumento las indicaciones de sus revueltos amores con Elena Osorio, tal como ocurrió con la *Dorotea* (sólo editada en 1632), una ‘acción en prosa’ que asciende, en último término, hasta la *Celestina*, una fórmula de tragicomedia muy diferente de la de Guarini, en cuya obra no cabe este avasallamiento de los casos personales tan cercanos a la experiencia del autor o de los personajes”.

Además, en su monografía fundamental *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid 1974, pp. 256-257, al hablar de la pastoril dramática lopeveguesca el mismo crítico se refiere fugazmente a unas comedias que, de hecho, no entablan ningún diálogo lopeveguesco con *Il pastor fido*. Se trata de *El Molino*, *Las Batuecas del Duque de Alba* y *El Vaquero de Moraña*.

Veamos, pues, en qué medida *Il pastor fido* de Guarini entra en la escritura dramática lopeveguesca.

“*EL VERDADERO AMANTE*”

El primero en darse cuenta de la deuda que Lope contrae con Guarini en *El verdadero amante* es Leandro Fernández de Moratín; modernamente se detiene en esta cuestión un crítico norteamericano, McGaha, si bien, a mi modo de ver, lo hace de manera no muy satisfactoria e incompleta: Verdad es que el Fénix mantiene algunos nombres del reparto italiano: Ergasto, Coridón –que, de todas formas, procede de la segunda égloga virgiliana– y Doristo, asimilable en alguna medida al nombre guariniano de Dorinda. También, retoma el motivo de la falsa acusación y otros detalles. Pero, el análisis que el estudioso anglosajón lleva a cabo de la conformación de los personajes no me convence:

*Perhaps the major reason why Lope's imitation of Il pastor fido has gone so largely unnoticed is that in El verdadero amante Lope has changed the sex of all five major characters in Guarini's play. The Jacinto (Lope) figure of El verdadero amante corresponds to the Amarilli of Il pastor fido; Belarda (Elena) is derived from Guarini's Mirtillo; Menalca corresponds to Corisca; Amaranta is modelled on Silvio; and Doristo is Guarini's Dorinda*²⁶.

A mi modo de ver, Lope, más que cambiar el sexo a los protagonistas, les otorga varias características y funciones dramáticas a la vez. Tal como apunto en otro lugar:

Amaranta es forzada a casarse con Doristo, al igual que Amarilli es prometida a Silvio para salvar su tierra de la maldición de la diosa Diana; pero al final se revela tan engañosa como la Corisca guariniana. Jacinto rechaza a Amaranta al estilo del desamorado Silvio; como Amarilli es falsamente acusado; como Mirtilo se ofrece a morir por su amada y es perseguido por el padre. Belarda es la fiel amante de la comedia como Amarilli lo es de la pieza italiana; sin embargo, para con Amaranta se porta como una falsa amiga en las huellas de Corisca. Menalca se conforma sobre el paradigma de Satiro por dar voz a las

²⁶ M. MCGAHA: “Guarini's *Il pastor fido* and Lope de Vega's *El verdadero amante*”, *Journal of Hispanic Philology* 10 (1985), p. 58.

instancias misóginas de los versos, y sobre el modelo de Corisca por ser el pérfido acusador de Jacinto. Finalmente, Coridón es también engañoso como Corisca y al mismo tiempo representa otra figuración del *pastor fido*, amando a Belarda con constancia pero sin ninguna esperanza²⁷.

Además de esto, el título de la comedia es una paráfrasis del de la pieza guariniana, lo cual, dicho sea de paso, me hace sospechar que *El pastor fido* que aparece en muchos catálogos del teatro aurisecular como obra atribuida a Lope, de la que hoy en día no queda ni rastro, sea la misma comedia²⁸. Al fin y al cabo, no es inusual que las piezas barrocas se conozcan por títulos distintos. El caso más famoso es quizás el de la primera fiesta mitológica de Calderón: hasta que Shergold no dilucidó la cuestión, se llegó a plantear la posibilidad de que *El mayor encanto, amor* y *La Circe*, de la cual habla un famoso memorial de Cosimo Lotti, fueran dos obras diferentes²⁹.

Fijémonos en que la maldición que en la *favola pastorale* pende sobre la Arcadia es consecuencia de la traición de una mujer y del castigo decretado por Diana:

Che qualunque / donna o donzella abbia la fê d'amore, / come che sia, contaminata o rotta, / s'altri per lei non muore, a morte sia / irremissibilmente condannata (acto I, escena II, p. 85).

²⁷ M. TRAMBAIOLI: "La escritura en colaboración en *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón", en prensa.

²⁸ N. LA CARIA: *Calderón's Treatment of the "Pastor fido" Theme in Relation to the Spanish Translation of Guarini*, Dissertation, University of Pittsburgh 1975, p. 57, recoge el dato en los catálogos de La Barrera, Medel, Huerta y Mesonero Romanos.

²⁹ Véase "The First Performance of Calderón's *El mayor encanto, amor*", *Bulletin of Hispanic Studies* 35 (1958), pp. 24-27. Como el crítico explica en sus notas esclarecedoras, la confusión fue creada por Cotarelo y Mori, el cual, por la diferencia existente entre la descripción que Lotti hizo de sus inventos y los datos contenidos en unas cartas acerca de dos representaciones de la fábula, sugirió que Calderón había redactado dos versiones distintas. El error de Cotarelo consistió en no tomar en cuenta, si bien la conocía, la carta que el dramaturgo envió al ingeniero italiano para explicarle que no podía aceptar su plano escenográfico por ser contrario a su concepción dramática. De hecho, L. ROUANET, quien en 1899 publicó la respuesta del autor en "Un autographe inédit de Calderón", *Revue Hispanique* 6 (1899), p. 197, ya había aclarado que los dos títulos correspondían, en realidad, a la misma obra. Recordemos que el memorial de Lotti ha sido incluido por C. PELLICER en la II Parte de su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid 1804, pp. 146-166.

No puede extrañar, por ende, que a Lope le intrigue la trama del *Pastor fido* guariniano, y que consiga adaptarla al llamado tema de *La Dorotea*, leitmotiv de toda su producción literaria³⁰. Sabido es que en dicho núcleo diegético, la máscara literaria del poeta corresponde a la figura del amante fiel y traicionado por una mujer liviana.

En este mismo sentido la comedia presenta tres figuraciones dramáticas del poeta: Jacinto, Belarda y Coridón, quienes se encargan de representar aspectos diferentes del tema elaborado. El primero es el protagonista que sufre por el matrimonio de su amada Amaranta, pero termina olvidando el amor primero casándose felizmente con Belarda, al igual que Lope-Fernando se desespera por la traición de Elena-Dorotea, consolándose al final con el amor de Marfisa. A este respecto, no es ningún detalle que en la secuencia cortesana del juego del soldado, Menalca conceda el laurel a Jacinto, diciendo: “corona tus dignas sienes” (p. 434), aludiendo entrelíneas al *estatus* de poeta de su referente metateatral. Belarda, por su parte, además de llevar un nombre que es la versión femenina del seudónimo más popular del Fénix³¹, se mantiene fiel a Jacinto, pase lo que pase, encarnando el ideal de firmeza amorosa auspiciado

³⁰ E. S. MORBY: “Reflections on *El verdadero amante*”, *Hispanic Review* 27/3 (1959), pp. 318, 321, destaca:

“*Belarda’s constancy may easily recall Marfisa’s; Amaranta’s vindictive charges may easily recall Dorotea’s persecution of Don Fernando [...] El verdadero amante plainly treats a situation parallel to Marfisa’s marriage and separation from Don Fernando, and the beginning of the latter’s love for Dorotea. It ends before La Dorotea begins, portraying the inception of a passion whose dissolution is the theme of La Dorotea*”.

Para un estado de la cuestión crítica sobre el tema de *La Dorotea*, véase M. TRAMBAIOLI: “Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. I: Análisis estructural”, en O. GORSSE y F. SERRALTA (eds.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitsé*. [Anejo de *Críticón* 17], Toulouse 2006, pp. 1037-1048.

³¹ Esta máscara teatral de Lope aparece también en las *dramatis personae* de *Don Juan de Castro*, una comedia genealógica que presenta una faceta autopropagandística muy compleja. Cfr. M. TRAMBAIOLI: “Lope de Vega y la casa de Moncada...”, *op. cit.* Sobre este seudónimo específico, véase S. G. MORLEY: *The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega*, University of California Publications in Modern Philology 33, n. 5 (Berkeley 1951), p. 429: “*this is the one pseudonym used by Lope throughout his life, from his first emergence as a writer till his death, and even after, for his friends saluted the memory of Belardo*”. J. M^a de COSSÍO: *Lope, personaje de sus comedias*, Madrid 1948, pasa reseña a 63 comedias en que aparece Belardo como personaje, casi siempre secundario.

por el poeta, que en la acción en prosa de la vejez corresponde al personaje de Marfisa. Finalmente, Coridón, reprochándole a Belarda su desdén, hace hincapié en el núcleo del tema de *La Dorotea*, actuando en este fragmento específico como figuración teatral del autor:

Yo fui en amarte el primero,
y del fruto desespero,
pues me niegas el tributo,
y vienes a dar el fruto
al pretendiente postrero (p. 428).

En definitiva, el paradigma guariniano le proporciona a Lope de Vega ante todo un pretexto para elaborar dramáticamente su propia mitología poética, y cierto es que ésta se traba siempre en obras destinadas a un auditorio nobiliario o a la misma corte española, porque forma parte integrante de las estrategias que el madrileño utiliza para autopromocionar su figura ante los Grandes del Reino. Según he podido comprobar en otra parte:

el tema de *La Dorotea*, lejos de ser el producto del mero exhibicionismo del poeta, forma parte de una compleja operación de escritura que apunta a una poliédrica conformación de la máscara literaria del dramaturgo, donde el mito lírico se ajusta a las cambiantes estrategias políticas³².

Lo cual nos lleva a destacar la factura cortesana de la pieza. Según Morley y Bruerton *El verdadero amante* remonta a los años 1588-1595³³. De hecho, se halla incluida en la primera lista del *Peregrino* (1604), y es probable que el joven Lope la escriba en la refinada corte de Alba. También, resulta significativo que el dramaturgo la seleccione para ser editada en la *Parte XIV* (1620) de sus comedias, ya que para la publicación suele escoger piezas atravesadas por las estrategias de su autopropaganda política.

Desde el punto de vista textual, que se trate de una obra de factura cortesana nos lo certifica ante todo la referencia metateatral que cierra el último acto: Felicio, padre del protagonista, se dirige a los espectadores con tono encomiástico, hablando en nombre del dramaturgo:

³² M. TRAMBAIOLI: "Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope-cortesano", en prensa.

³³ G. MORLEY y C. BRUERTON: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid 1968, pp. 261-262.

Al senado le enfadan cumplimientos.
Ya nuestra historia declarada queda:
llévese cada cual su prenda amada,
que aquí se acaba la comedia nuestra,
a quien su autor, por el amor constante,
le dio por nombre *El verdadero amante* ³⁴.

Por supuesto, el “senado” al que se alude en los versos no es el público de los corrales, sino el auditorio aristocrático, aficionado a ese teatro de cámara al que aludíamos anteriormente.

En segundo lugar, no haría falta subrayar que la ambientación bucólica del enredo donde se mueven unos pastores finos es eminentemente cortesana, así como lo son los bailes y fiestas organizados por las bodas campesinas, subgénero jocoso del epitalamio que Lope de Vega aprovecha en el *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia*, que es una relación festiva del dúplice matrimonio monárquico de 1599, y en la loa de la comedia *El ejemplo de casadas*, compuesta en ocasión del concierto matrimonial de 1612 ³⁵.

Asimismo, el pasatiempo propuesto por Danteo de darle librea al soldado, con el cual todos los personajes se entretienen jugando con los valores simbólicos de los colores ³⁶, conforma un cuadro de espectacularidad autónoma propio de la práctica escénica cortesana ³⁷.

Por último, forma parte de la misma praxis teatral la secuencia en la cual el Padrino, disfrazado de Botarga, protagoniza una situación dramática sacada de

³⁴ Cito por *Obras de Lope de Vega*, XII: *Comedias de vidas de santos*, IV, ed. de M. Menéndez Pelayo, Madrid 1965, p. 467.

³⁵ Acerca de estas obras y del contexto palaciego en que se originan, véase M. TRAMBAIOLI: “Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política”, en prensa; “Las dobles bodas reales de 1615...”, *op. cit.*, y “Lope de Vega y la casa de Moncada...”, *op. cit.*

³⁶ El Fénix recurre a este juego cortesano también en su libro de pastores espiritual, *Los pastores de Belén*. Véase al respecto, C. CASTILLO MARTÍNEZ: “Pancracios, quinquercios, abecedario..., y otros juegos pastoriles”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 55/1 (2007), pp. 73-74.

³⁷ J. OLEZA: “*Adonis y Venus*. Una comedia cortesana...”, *op. cit.*, p. 323, asienta que una característica bien definida del modelo de teatro cortesano es “una estructura inorgánica de la acción, descentralizada en momentos y temas de espectacularidad autónoma”.

un *canovaccio* de la *commedia dell'arte* italiana³⁸. Quizás valga la pena recordar aquí que los *comici dell'arte* suelen representar en Palacio y que las *favole pastorali* hallan cabida en su repertorio: el estreno del *Aminta* de Tasso en 1573 ante la corte del duque Alfonso II d'Este corre a cargo de los Gelosi³⁹, y Guarini piensa en la misma compañía para poner en escena *Il pastor fido* en 1586⁴⁰. A este propósito, puede resultar interesante citar una famosa relación de fiestas de las Carnestolendas valencianas de 1599, en que Felipe de Gauna nos cuenta que Lope, disfrazado de Bottarga, y en compañía de un truhán del rey enmascarado de Ganassa actúa debajo de los balcones del Palacio ante los reyes y sus cortesanos⁴¹. Fijémonos en que dicha máscara de la *commedia dell'arte* corresponde al mercader veneciano Pantalone, o Magnifico, es decir, al pretendiente adinerado y de edad avanzada, el cual presenta mucho parentesco con el

³⁸ La detallada acotación reza: “Suena grita que viene un toro; vanse las pastoras, y juegan los pastores con él, y derriba al padrino, que ha de estar vestido de Botarga” (p. 438), y se cierra con una maliciosa alusión sexual conectada con la embestida del toro. Grita el Padrino:

“¡Que me muero!
¡Ay, que me rompe el braguero!
No me le rompas, torito” (p. 438).

³⁹ Ettore Barelli, en T. TASSO: *Aminta*, Biblioteca Universale Rizzoli, 12ª ed., Milano 2000, pp. 33-34.

⁴⁰ F. VARALLO: *Da Nizza a Torino...*, op. cit., p. 83:

“Il poeta [...] scrivendo al marchese Filippo d'Este, lo informava che la sua pastorale era stata data in mano a 'degli histrioni per ordine di codesto Serenissimo Principe con isperanza d'essere rappresentata'. Il Panizzari annotava a tal proposito che i detti 'istrioni' dovevano essere della Compagnia dei Gelosi, a capo della quale erano Francesco Andreini e la moglie Isabella, desiderosi di recitare la commedia, ma non soddisfatti in tale loro aspirazione dal duca, che pare avesse poi affidato ad altri attori l'eventuale rappresentazione”.

Acerca de la relación de la *favola pastorale* con la *commedia dell'arte*, véase M. PIERI: “Il Pastor fido e i comici dell'arte”, *Biblioteca Teatrale* 1 (1991), p. 3:

“il Guarini [...] è fra i più aspri, precoci e fanatici detrattori del teatro professionistico in quanto tale, e mostra in più occasioni di disprezzare profondamente gli 'istrioni della gazzetta', eppure la sua favola [...] è immediatamente fatta propria appunto dai comici, come una sorta di cavallo di battaglia recitativo (a garanzia della loro sempre discussa credibilità e perizia nel premeditato), e soprattutto viene saccheggiata e contaminata in testi distesi, canovacci e generici”.

⁴¹ En T. FERRER VALLS: *Nobleza y espectáculo teatral...*, op. cit., pp. 213-214.

competidor amoroso del tema de *La Dorotea*⁴². De esta manera, el Padrino de la dimensión burlesca de *El verdadero amante* resulta ser una parodia del personaje de Menalca, que es el acomodado rival de Jacinto, y la secuencia festiva se enmarca, así, en el tratamiento cómico del tema de *La Dorotea*.

Antes de pasar a la otra comedia lopeveguesca, quisiera destacar con Crawford que *El verdadero amante* presenta algunos ecos tassianos⁴³. Por un lado, Coridón ama en vano a Belarda, al igual que Satiro se desespera por la ingrata Silvia en la escena del acto II del *Aminta*. Por otro, al principio del acto III, perseguido por la falsa acusación de Amaranta y Menalca, Jacinto manifiesta su desesperación, proclamando:

¡Qué cansado y muerto vengo!
Vengo del vivir cansado,
y muerto porque he dejado
la vida en quien yo la tengo (p. 456).

El joven, con la idea de suicidarse, se despidе del amigo Danteo, diciendo: “Adiós, que me voy a echar / de aqueste peñasco abajo” (pp. 456-457). En términos muy parecidos se expresa el afligido Aminta en la pieza homónima de Tasso: “*e quale è maggior male / de la vita d’un misero com’io?*” (III, II escena, p. 130), y cuando, tras la relación de Nerina, cree que Silvia ha fallecido, también decide precipitarse de un peñasco. Esta contaminación que el Fénix lleva a cabo entre *Il pastor fido* y el *Aminta* muestra cómo el joven Lope se siente fascinado todavía por el mundo poético del hedonismo renacentista al cual pertenecen los versos tassescos, en contraste con la atmósfera contrarreformista que impregna la *tragicommedia* de Guarini⁴⁴.

⁴² A. NICOLL: *Il mondo di Arlecchino. Studio critico della Commedia dell’Arte*, Milano 1963, p. 67, señala, entre otras cosas, un *scenario* en que “*Pantalone abbandona la sua casa e diventa l’amante d’una giovane attrice*”.

⁴³ J. P. WICKERSHAM CRAWFORD: *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia 1915, p. 107. El estudioso norteamericano no analiza detenidamente dichos ecos. En todo caso, es oportuno recordar que las analogías entran en una interdiscursividad más general que atañe a la *favola pastorale* en cuanto género poético y teatral.

⁴⁴ Cfr. R. ALONGE: “*Appunti per il Pastor fido*”, *Lettere Italiane* 23/3 (1971), pp. 381-382:

“*Un sottile clima controriformista circola nell’opera guariniana. [...] E un’atmosfera inquietante, da Inquisizione diremmo quasi, emerge da talune battute dei personaggi, soprattutto del sacerdote Nicandro, duro e spietato nel dialogo con Amarilli condotta a*

“LA ARCADIA”

Escribe Morby en la “Introducción” a su edición de la *Arcadia*:

Con veinte ediciones comprobadas entre 1598 y 1675, es la *Arcadia* de Lope tal vez el libro suyo que más éxito tuvo en su época, y, después de la *Diana* de Montemayor, la novela pastoril española de mayor circulación ⁴⁵.

No sorprende, pues, que alrededor de 1615 ⁴⁶, en plena madurez artística, el Fénix decida llevar a cabo una operación de reescritura de un texto muy popular en la corte para componer una pieza homónima que tiene una clara destinación palaciega. Si bien, por desgracia, ésta no queda atestiguada por ningún documento, Teresa Ferrer aísla certeramente los elementos que conforman su factura cortesana ⁴⁷.

El propio autor publica *La Arcadia* en la *Parte XIII* (1620), dedicándola al Dr. Gregorio López Madera del Consejo Supremo de su Majestad ⁴⁸, lo cual

morte. Questo spirito della Controriforma vive non solo nella morale sessuale repressiva di cui si fa portavoce, non a caso, il severo Nicandro, ma anche in certo gusto sottilmente casistica”;

M. CERINI: “L’ombra di un capolavoro. Il *Pastor fido* del Guarini”, *Letterature Moderne* 7/4 (1957), p. 458:

“nel Pastor fido, oltre a quello del diletto, è un fine moralistico non confessato che domina tutta l’azione, una intenzione polemica contro l’Aminta, al cui precetto: ‘Se piace lice’, ribadito dal Tasso in sonetti e nella Gerusalemme, è contrapposto: ‘Piace, se lice’, che pare correzione controriformista di un ammonimento rinascimentale”.

⁴⁵ E. S. MORBY, en F. LOPE DE VEGA: *Arcadia*, Madrid 1975, p. 14.

⁴⁶ G. MORLEY y C. BRUERTON: *Cronología de las comedias de Lope de Vega...*, *op. cit.*, pp. 285-286: “Fecha: 1610-15 (probablemente 1615)”.

⁴⁷ T. FERRER VALLS: “Teatro y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena”, en *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos de Teatro Clásico* 8 (Madrid 1995), pp. 213-232. La estudiosa levantina apunta, entre otras cosas:

“La obra tuvo que ser representada en sala o quizás al aire libre, en un jardín [...] podría haber sido representada ante un decorado fijo de carácter bucólico, a algunos de cuyos elementos se refieren de modo reiterativo y coherente los personajes” (pp. 222, 228).

⁴⁸ Cito la comedia por *Obras de Lope de Vega. XIII: Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid 1965, pp. 117-183.

representa una prueba ulterior de su génesis nobiliaria. Nótese que en la dedicatoria Lope no reconoce la filiación italiana de la comedia y que, al hablar del subgénero pastoril, se limita a decir que:

no carece de la imitación antigua, si bien el uso de España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócritos, antiguamente imitadas del famoso poeta Lope de Rueda (p. 121).

Diríase que su deseo de autopromoción le lleva a ocultar toda deuda literaria para hacer resaltar su originalidad.

Sin embargo, si en la novela *Arcadia* es cierto que, tal como apunta Osuna, “Lope escribe bajo la impresión directa de Sannazaro”⁴⁹, en su trabajo de resemantización teatral de la obra juvenil, vuelve a adherir al modelo reconocido de *favola pastorale* que, como sabemos, es *Il pastor fido* de Guarini⁵⁰. En efecto, aunque los personajes del reparto dramático sean básicamente los mismos de la novela⁵¹, el enredo se moldea conforme al núcleo diegético de la pieza italiana. Así, el padre de Belisarda, enamorada de Anfriso, quiere que su hija se case con Salicio, tal como Amarilli, prendada de Mirtillo, se ve forzada a desposarse con Silvio por el oráculo nefasto que pende sobre el Arcadia. La pareja cuenta con un opositor: Anarda, enamorada de Anfriso, lo hace todo para impedir que los dos amantes se casen; no sólo intenta favorecer a Olimpo en la conquista amorosa de Belisarda, sino que, trastocando el contenido de una carta, convence al protagonista de que su enamorada corresponde al amor del contrincante. De forma muy parecida, en el *Pastor fido*, Corisca, enamorada en balde de Mirtillo, le insinúa que Amarilli va a encontrarse con su amante en la cueva de Ericina, y espera que la muerte de la rival —la cual tiene que ser sacrificada en el templo de la casta diosa por haber traicionado a Silvio— le deje campo libre. En el juego

⁴⁹ R. OSUNA: *La Arcadia, de Lope de Vega. Génesis, estructura y originalidad*, Madrid 1973, p. 225.

⁵⁰ El primero en percatarse del juego intertextual entre la comedia lopeveguesca y la *tragicommedia* italiana ha sido J. P. WICKERSHAM CRAWFORD: *The Spanish Pastoral Drama...*, *op. cit.*, p. 113: “There is no doubt that Lope intended this comedia as a burlesque of certain motives of Guarini’s *Pastor Fido*”. Posteriormente, J. J. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ: *La comedia pastoril española del siglo XVI*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid 1990, pp. 1134–1143, reitera, con algún comentario más, las observaciones del crítico anglosajón.

⁵¹ Cfr. R. OSUNA: *La Arcadia, de Lope de Vega...*, *op. cit.*, p. 86: “La *Arcadia* teatral es sólo reminiscencia de la novelística, de la que trata de alejarse en vez de aproximarse”.

intertextual Lope mantiene los nombres de dos personajes, aun cambiando su papel dramático: el Silvio de Guarini corresponde al Salicio de *La Arcadia*, mientras el personaje homónimo del Fénix es un amigo del protagonista, que, al final, ofrece generosamente su vida para el sacrificio; el Ergasto español es el padre de Belisarda, mientras en la pieza italiana es un compinche de Mirtillo.

El poeta madrileño se divierte en ofrecer a su público privilegiado una visión rotundamente jocosa y desenfadada tanto de su novela juvenil como del mundo arcádico del paradigma guariniano. La dimensión burlesca adquiere, en efecto, una relevancia especial. Los portadores de la comicidad son dos: Cardenio, maliciosa figura del donaire que parodia al Sátiro italiano, y Bato, conformado según el cliché del pastor bobo.

El primero se encarga de proporcionar al público una versión festiva del vaticinio aciago. Así, en el acto inicial, escondiéndose detrás del altar de Venus, le dice a Salicio, prometido de Belisarda, que:

...cualquiera
que con Belisarda case,
Júpiter divino ordena
que a tres días desde el día
que esté casado con ella,
muera por justo castigo
de la locura y soberbia
que contra la diosa Venus
tuvo su madre Laurencia,
haciéndose más hermosa (p. 137) ⁵².

A lo largo de la acción, suelta respuestas disparatados a los que le interrogan, hasta que la diosa, enojada, sale en persona al escenario para revelar el engaño:

Yo no he mandado matar
a nadie; que son traiciones
del Rústico, que mil veces
detrás de mi altar se pone (p. 183) ⁵³.

⁵² Como se ve, en la parodia lopeveguesca, la trágica historia que en la pieza guariniana provoca la furia de la diosa (la muerte de Lucrina y Aminta por la indiferencia de ella, la desesperación de él y el arrepentimiento de la joven) se transforma en un pretexto ridículo.

⁵³ Cfr. J. OLEZA: "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", en *Teatro y prácticas escénicas*, II: *la Comedia*, op. cit., p. 330:

Bien mirada, esta secuencia dramática parodia asimismo un fragmento narrativo del libro V de la novela, protagonizado por el homónimo personaje. Allí la sabia Polinesta le deja echar a Rústico, alias Cardenio, una suerte para saber qué mujer tendría, y el pronóstico risible le anuncia un matrimonio desdichado con una mujer soberbia (pp. 402-403).

Además, en las huellas del Sátiro de *Il pastor fido*, Cardenio corteja burlescamente a Flora⁵⁴, y no pierde ninguna ocasión para mofarse del sexo femenino⁵⁵. No obstante, el Sátiro de Guarini no es un personaje burlesco y habla de las mujeres en términos negativos por resultar víctima de los engaños de Corisca.

Bato, por su parte, expresa ingenuamente todo el asombro que causan los prodigios de la Arcadia:

...el dios Pan y el dios Queso
dicen que de una cabaña,
arrebato como un viento
una moza de quince años (p. 140).
[...]
Está de suerte el Arcadia
con estas ninfas y ninfos,
sátiros, faunos y trasgos,
cinoprosopios, esfincos,
que no saben los pastores
cuál es cabrito o cuál niño (p. 150).

Finalmente, Cardenio y Bato protagonizan juntos una secuencia dramática de corte entremesil⁵⁶, tal como suele ser habitual en el acontecer de la fiesta teatral

“En *La Arcadia*, Cardenio se cansa de hacer falsos hechizos a costa de los crédulos pastores (en especial de Bato) y en sus palabras se trasluce un Lope ya muy irónico con respecto al universo pastoril”.

⁵⁴ Si la Corisca guariniana grita al compañero “O villano indiscreto e importuno, / *mezz'uomo e mezzo capra, e tutto bestia*” (p. 142), la Flora de Lope comenta las réplicas y el comportamiento del “más rústico villano / de Arcadia” (p. 131), diciendo: “No sé quién puede sufrir / una bestia tan pesada” (p. 133).

⁵⁵ Por ejemplo, en el acto II, logrando despachar a Anarda una muda para el rostro hecha con polvo de estiércol de cabras, comenta “no hay discreta / que no sea necia” (pp. 144-145).

⁵⁶ R. OSUNA: *La Arcadia, de Lope de Vega...*, op. cit., p. 86, señala que en la comedia Lope inserta “verdaderos entremeses que se pueden desinjetar de la acción principal”.

barroca⁵⁷, que parodia un episodio serio de la *favola pastorale* modélica. En la escena VIII del acto IV del *Pastor fido* Silvio, aficionado a la caza, dispara un dardo que hiere por equivocación a Dorinda, quien le sigue disfrazada de lobo; el accidente hace que el desamorado Silvio se prenda en el acto de su víctima, que por tanto tiempo lo había amado en balde. En *La Arcadia* de Lope, Cardenio asegura a Bato que, si se deja transformar en lobo, podrá conseguir los favores de Flora; en realidad, lo único que el simple obtendrá será una tremenda paliza por parte de los pastores asustados por su aspecto supuestamente bestial.

Notemos que dicho episodio burlesco le permite al dramaturgo insertar en los versos un ataque a los culteranos que hasta la fecha, según me consta, no había llamado la atención de los críticos⁵⁸. *La Arcadia*, entonces, forma parte de ese *corpus* dramático que empieza a fomentar en las tablas la polémica contra los oscuros, junto con *El capellán de la Virgen*, *El perro del hortelano* y *Los ramilletes de Madrid*⁵⁹, todas piezas de 1615⁶⁰. Este dato textual, por ende, corrobora

⁵⁷ Véase a dicho propósito, M. TRAMBAIOLI: “Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón”, en *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze 8-12 de settembre de 1997)*, Firenze 1998, p. 303:

“Puesto que en el ámbito palaciego la carga corrosiva del chiste verbal le resulta vedada, [Calderón] recorre otros derroteros de la risa, a saber, los de la gestualidad, de la prosémica, del vestuario, del decorado y, más en general, del espacio teatral. Pero sobre todo, se acerca, en alguna medida, al espíritu de la comedia preloquista incorporando en el tejido dramático largos episodios de pura tonalidad entremesil”.

Para decir verdad, hay otro episodio entremesil en que Cardenio, aprovechándose de la simpleza de Bato, lo venda con un paño supuestamente mágico para que vea maravillas, y le roba la bota de vino que el simple iba a regalar a Salicio. Pero esta secuencia festiva no tiene ninguna vinculación con *Il pastor fido*.

⁵⁸ C. SAMONÀ: “Poesía, teatro: un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'età di Lope”, en *Ippogrifo violento*, Milano 1990, pp. 124-125, nota, no incluye *La Arcadia* en el número de comedias lopeveguescas donde se hallan engastados ataques contra los culteranos. En todo caso, este elenco no resulta muy completo.

⁵⁹ De la sátira antigongorina en esta última comedia me ocupó en “Una pre-*Dorotea* circunstancial...”, *op. cit.*, pp. 139-152.

⁶⁰ E. OROZCO DÍAZ: *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid 1973, pp. 249-250:

“Desde la escena [Lope] podía lanzar [ataques] directamente, ante la variada masa de gentes reunidas en el corral de comedias precisamente con el deseo de emocionarse y de divertirse. Los versos, recitados con gestos y tono burlescos por el actor desde las tablas, eran de un efecto seguro para hacer reír a carcajadas a costa del rival cordobés.

como fecha de composición de la comedia justamente el mismo año en el cual se celebran las dobles nupcias monárquicas. Es muy posible, pues, que *La Arcadia* sea una de las obras que Lope de Vega compone para esa ocasión. De hecho, bien se puede leer como una referencia circunstancial el epitalamio que los músicos cantan en el acto I ⁶¹.

Ahora bien, en un fragmento hilarante en que Cardenio consigue convencer a Bato de que tiene la culpa de su derrota, el pastor bobo así relata cómo, disfrazado de lobo, espanta a los pastores, provocando su reacción violenta: “Púseme desde los fresnos / a gatas, y dije *buf*”. Cardenio, pues, le reprocha su ignorancia:

¿No lo dije yo? ¿En qué pueblo,
en qué valle, selva o monte,
has oído, pastor necio,
que los lobos digan *buf*?

Desde luego, Bato ofrece una justificación disparatada que adquiere su pleno sentido sólo en clave metapoética:

Como yo era lobo nuevo,
y no hay en toda la Arcadia
vocabulario lobesco,
¿era mucho que buscase
de mi capricho, Cardenio,
este *buf*, que me ha costado
bufar por montes y cerros?

[...] Hasta este momento Lope había renunciado a este medio por la razón de que con él, lanzada la piedra desde la escena, no era posible esconder la mano. Pero en este momento no pudo contenerse; la lucha estaba en un punto culminante en que renunciar a un arma de tan seguro efecto como este, era exponerse a que en el ambiente siguieran resonando las sátiras a él dirigidas y que comenzaran algunos, como ya habían comenzado, a reaccionar en favor del cordobés”.

A este autor se le escapa que las alusiones metaliterarias de los versos lopeveguescos se dirigen *in primis* no tanto al público de los corrales sino al de la escena cortesana.

⁶¹ “Los dos bellos novios / para en uno sean, / y por muchos años / a este templo vengan. / Las verdes guirnalda / al altar ofrezcan / de la diosa Venus, / que este amor concierta. / Séales propicia, / sus palomas bellas / ejemplo les pongan / de paz y firmeza; / que paz en casados, / no hay cosa en la tierra / que dé más descanso / ni contento sea” (p. 136).

Y Cardenio concluye aludiendo en la misma clave metateatral a la lengua culterana que resulta incomprensible y difícil de dominar incluso a los mismos poetas que la utilizan:

Todo lo echaste a perder;
mas no me espanto, pues veo
que los más de los pastores
también se pierden por eso.
Verás que quieren hablar
la lengua que no aprendieron,
y por *alfa* dicen *buf*,
presumidos de hablar griego (pp. 162-163).

Sabido es que el críptico lenguaje del cisne andaluz y sus seguidores, que presenta muchos préstamos del griego antiguo, para Lope y sus partidarios resulta ser una extraña jerigonza, muchas veces asimilada a la propia lengua helénica. A ello se refieren las jocosas consideraciones sobre el griego y la facilidad de “greguecizar” que Tristán hace en el acto III del *Perro del hortelano*⁶². Por lo tanto, en la dimensión metateatral de la secuencia analizada de *La Arcadia* el simple Bato resulta ser una acabada parodia del poeta culterano (“lobo nuevo”), mientras Cardenio destaca como máscara dramática de Lope. Éste, de hecho, desde el espacio peculiar del espectáculo teatral cortesano puede lanzar dardos envenenados a sus enemigos literarios, quienes, por contra, no tienen acceso al mismo. Mediante semejante estrategia, el madrileño intenta presentar al distinguido auditorio la faceta más brillante de su propio personaje, en este caso la del poeta más exitoso de la época defendiendo la tradición poética castellana. Lo corrobora otro fragmento anterior al de la secuencia comentada, en que Cardenio,

⁶² F. LOPE DE VEGA: *El perro del hortelano*, ed. de Mauro Armiño, Madrid 2003, p. 178, vv. 3240 ss:

“Si me vieras hablar griego,
me dieras, Teodoro, luego
más que estos locos me dan.
¡Por vida mía, que es cosa
fácil el greguecizar!
[...]
que esto debe de ser griego,
como ninguno lo entiende,
y en fin, por griego se vende”.

dirigiéndose en aparte al ilustre público, entreteje un elogio de su persona que es preciso leer en este sentido metateatral:

Los pajarillos dorilos
cantan con dulces estilos
lo que ya mi ciencia puede.
“Cardenio es sabio”, repiten
con sus piquillos de amores;
con que todos los pastores
para buscarme compiten;
porque viendo que las aves
cantan mi sabiduría,
buscan de noche y de día
mi cabaña los más graves (p. 157).

El hecho de que Lope se oculte de manera reconocible por debajo de la figura carnavalesca de Cardenio para llevar adelante sus estrategias de autopropaganda ⁶³ explica por qué en la operación de re-semantización teatral de su novela pastoril el autor transforma al que era un personaje totalmente secundario en el verdadero demiurgo de toda la acción dramática ⁶⁴.

A estas alturas, cabría preguntarse por qué Lope elige precisamente a este personaje para lucir ante el público nobiliario de *La Arcadia*. Por un lado, es un hecho que en sus piezas cortesanas él suele proyectarse en figuras secundarias, según un típico juego de perspectiva barroco que también encontramos en la pintura coetánea ⁶⁵.

⁶³ Que Cardenio fuera una máscara teatral del Fénix, se le había escapado por completo a los críticos. Cfr. S. G. MORLEY: *The Pseudonyms and Literary Disguises...*, *op. cit.*, p. 437: “He has become something of a practical joker, and certainly there is no Lope in him”.

⁶⁴ Cfr. R. OSUNA: *La Arcadia, de Lope de Vega...*, *op. cit.*, p. 84: “Lope [...] al Cardenio de la novela lo amplifica de forma desmesurada, confiriéndole el papel de gracioso y factótum de la trama”; J.-L. FLECNIAKOSKA: “*La Arcadia*. Comedia de Lope...”, *op. cit.*, p. 118:

“C’est de ce berger fantaisiste que Lope de Vega va faire un gracioso remarquable et qui, grâce à son compère Bato, descendant direct du sot berger (el pastor bobo), tirera les ficelles de la pièce de telle façon que la matière pastorale se démythifiera pour n’être plus qu’un drame vulgaire de la jalousie exacerbée qui tourne au plus joyeux comique”.

El estudioso francés remacha la idea, afirmando que Cardenio condiciona “l’action d’un bout à l’autre de la comedia”.

⁶⁵ Cfr. M. TRAMBAIOLI: “Lope de Vega y la casa de Moncada...”, *op. cit.*:

Por otro, asumiendo esta máscara de raigambre italiano, detrás de la cual se oculta, en último análisis, Arlequín ⁶⁶, el Fénix vuelve a actuar ante la corte en su papel de *comico dell'arte*, de forma muy parecida a cuando, disfrazado de Bottarga, se había dirigido a los reyes en las Carnestolendas valencianas de 1599. Por lo visto, el tiempo va pasando, pero las estrategias para dirigirse a los poderosos siguen siendo las mismas para el Fénix, quien sigue buscando en balde un puesto oficial en una época donde todo se le complica gracias a sus nuevos amores ilícitos con Marta de Nevares y a la difusión en la capital del nuevo verbo gongorino.

En tercer lugar, observemos con Dámaso Alonso que:

Lope demuestra una afección especial al nombre de “Cardenio”, no de los más frecuentes a principios del siglo XVII, ni aun después de la enorme divulgación del *Quijote* ⁶⁷.

En varias ocasiones el personaje que lleva este nombre es una figuración metateatral del autor. Por ejemplo, en *La fábula de Perseo*, comedia mitológica también pensada para un estreno cortesano, es por boca de un Cardenio que Lope lanza desde el escenario un autoelogio retumbante: “Yo soy de más premio dino; / a mí ¿quién me ha de igualar?” ⁶⁸. Pues bien, para lanzar su dardo satírico anticulterano, Lope, por contrapunto barroco, elige un nombre que, entre otras cosas, evoca a un seguidor de Góngora: Pedro de Cárdenas y Angulo ⁶⁹. Al fin y al cabo, en *El animal de Hungría*, otra comedia cortesana, para satirizar a

“Lope, hondo conocedor de las técnicas de la pintura coetánea, realiza a nivel teatral unos sugerentes efectos barrocos de perspectiva, dirigiéndose a sus nobles espectadores con discreción desde el margen del marco dramático”.

⁶⁶ Sabido es que en la *commedia dell'arte* se enfrentan cómicamente dos criados antitéticos: uno inteligente y astuto, y otro simple e ingenuo, el cual resulta siempre víctima de las bromas del primero. Es patente que Cardenio y Bato se moldean sobre este paradigma. Cfr. A. NICOLL: *Il mondo di Arlecchino...*, *op. cit.*, pp. 86 ss.

⁶⁷ D. ALONSO: “Lope, don Pedro de Cárdenas y los Cardenios”, en *En torno a Lope*, Madrid 1972, p. 196.

⁶⁸ Cito por *Obras de Lope de Vega*, XIV: *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid 1966, p. 15.

⁶⁹ D. ALONSO: “Lope, don Pedro de Cárdenas...”, *op. cit.*, trae a colación este poeta sólo para poner en tela de juicio su posible autoría de *La estrella de Sevilla*.

Cervantes el Fénix habla por boca de un Barbero, es decir, de uno de los portavoces estéticos más relevantes de don Miguel en el *Quijote* ⁷⁰.

Para terminar con el perfil del personaje, haría falta observar que la proteica figura de Cardenio parodia también el desesperado intento de suicidio de Aminta, elemento dramático y poético que Lope había aprovechado ya en *El verdadero amante*. En el acto I, Cardenio simula quererse suicidar por el desdén de Flora, pero, viendo que la mujer no le hace caso, le pregunta: “En fin, ¿no se le da nada / de que me vaya a morir?”, y cuando ella le confirma su indiferencia, con un vuelco festivo acaba haciendo todo lo contrario: “Pues, ¡vive Dios, / que he de vivir y comer, / aunque os pese!” (pp. 132-133). Diríase que dicha operación paródica le sirve al Fénix para otorgar a su máscara teatral ulteriores connotaciones italianas, pudiendo jugar con el horizonte cultural de un público refinado que conoce de memoria los referentes literarios subyacentes. Además de esto, Lope se da cuenta, sin duda alguna, de que el mundo arcádico de Tasso está más cerca del suyo que el de Guarini por las alusiones a la realidad coyuntural de los espectadores y por la presencia en el *Aminta* de una máscara teatral reconocible del autor ⁷¹.

A manera de apostilla, quisiera apuntar que, si es cierto que en *La Arcadia*, a diferencia de lo que hace en *El verdadero amante*, el dramaturgo madrileño no elabora el tema de *La Dorotea* ⁷², en su etapa de *senectute* vuelve a aprovecharse del *Pastor fido* en clave autobiográfica. Sabido es que Amarilis se convierte en el seudónimo literario de su amante postrera, Marta de Nevares.

⁷⁰ Véase M. TRAMBAIOLI: “Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega”, en prensa.

⁷¹ Cfr. F. CROCE: “La teatralità dell’*Aminta*...”, *op. cit.*, pp. 135-136:

“*Tirsi, un personaggio che accompagna tutto lo svolgimento della favola pastorale [...] è, o meglio mima [...], l'autore. Elpino è una figura importante della corte e della letteratura ferrarese quale il Pigna. Nei dialoghi tra i personaggi c'è tutta una serie di allusioni che riguardano il mondo degli spettatori*”.

⁷² Quizás en la novela Lope elabora algunos elementos del mismo, pero no todos los críticos interpretan la obra como una pre-*Dorotea*. Entre los que lo hacen, véase A. CROCE: *La “Dorotea” di Lope de Vega. Studio critico seguito dalla traduzione delle parti principali dell’opera*, Bari 1940, p. 61; A. S. TRUEBLOOD: *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of “La Dorotea”*, Cambridge 1974, p. 143:

“*In my view, the composition of La Arcadia during the Alba years—the work was published in Madrid after Lope’s return, in 1598—made Lope aware of the still unexplored possibilities of a long prose treatment of the experience with Elena Osorio*”.

Según observa Oleza, “con las comedias pastoriles de Lope de Vega se inaugura [...] toda una nueva propuesta de espectáculo, desconocida hasta entonces por el teatro cortesano”. Esto vale sobre todo en el caso de *La Arcadia*, la cual:

tardía como es (1615), parece indicar el progresivo avance en dirección a una mayor cortesanización todavía del género, devolviéndolo a sus orígenes pero habiéndole incorporado, entretanto, toda la magnificencia de la escenografía italiana, y la opulencia verbal barroca⁷³.

En efecto, cuando a mediados del siglo XVII, Solís, Coello y Calderón⁷⁴ se juntan para escribir en colaboración *El pastor fido*⁷⁵, dialogan a nivel intertextual tanto con el paradigma italiano, como con los eslabones intermedios de la cadena de reescritura teatral que, según queda dicho, son *El verdadero amante* y *La Arcadia* de Lope⁷⁶. Dicho sea de paso, ninguno de los escasos estudiosos que han mostrado algún interés por *El pastor fido* de tres ingenios toma en cuenta la intertextualidad con los modelos lopeveguescos⁷⁷.

⁷³ J. OLEZA: “La tradición pastoril...”, *op. cit.*, p. 341. Se equivoca F. LÓPEZ ESTRADA: “La comedia pastoril en España...”, *op. cit.*, pp. 249-250, cuando afirma: “esta corriente argumental de las primeras comedias de Lope que se denomina comedia pastoril fue perdiendo fuerza y no llegó a constituir el drama pastoral que Guarini establece en *El pastor fido* como patrón definidor”.

⁷⁴ Calderón compone también un auto sacramental homónimo donde el *Pastor fido* es la figuración alegórica de Cristo.

⁷⁵ Citaré por P. CALDERÓN DE LA BARCA: *Comedias*, t. IV, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid 1945, pp. 489-515.

⁷⁶ *La Arcadia* del Fénix es el modelo fundamental también de la reescritura que llevan a cabo los tres autores de *La fingida Arcadia*. Cfr. M. TRAMBAIOLI: “Lo pastoril en *La fingida Arcadia* de tres ingenios”, en A. BALDISSERA, G. MAZZOCCHI y P. PINTACUDA (eds.): *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia 2009 (en prensa):

“Tal como se infiere de las puntuales analogías en la arquitectura dramática, en el desarrollo de la acción y en el tratamiento de la materia arcádica, es evidente que para Moreto y sus colaboradores la comedia lopeveguesca representa el verdadero paradigma de fiesta cortesana”.

⁷⁷ Cfr. N. LA CARIA: *Calderón's Treatment...*, *op. cit.*; F. LÓPEZ ESTRADA: “La recreación española de *Il pastor fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca”, en K. y R. REICHENBERGER y J. FRADEJAS LEBRERO (eds.): *Varia Bibliographica*:

Esta comedia de consuno se publica en la *Parte VIII* de *Escogidas* en 1657, y, al igual que todas las piezas de varios ingenios, se origina dentro de la praxis teatral palaciega⁷⁸. Vuelve en efecto a ser representada entre 1676 y 1691 en distintos espacios teatrales de la Corte: en febrero de 1676 Manuel Vallejo la pone en escena en Palacio⁷⁹; Agustín Manuel de Castilla la representa repetidamente el 22 de mayo de 1687 en el Buen Retiro, el 11 y el 27 de agosto del mismo año en el Salón Dorado, y el 11 de diciembre de 1691 en los apartamentos de la Reina⁸⁰.

En un ensayo reciente, en que analizo la escritura en colaboración de los tres dramaturgos, constato:

que los tres escriban en sucesión es muy evidente por todas las repeticiones, citas intertextuales y desarrollos de elementos anteriores [...]. Si Solís logra una apreciable trabazón de la materia dramática, Coello luce en particular

Homenaje a José Simón Díaz, Kassel 1988, pp. 419-427, y “Del ‘dramma pastorale’ a la ‘comedia española’ de gran espectáculo: la versión española de *El Pastor Fido* de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)”, en S. NEUMEISTER, D. HECKELMANN y F. MEREGALLI (eds.): *Actas de IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt 1989, I, pp. 535-542; Á. J. VALBUENA BRIONES: “Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini”, *Bulletin of Hispanic Studies* 70/1 (1993), pp. 165-173.

⁷⁸ Cfr. A. MADROÑAL DURÁN: “Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua”, en A. DE LA GRANJA y J. A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.): *Mira de Amescua en el candelero*, Granada 1996, I, p. 334: “La comedia en colaboración supone un ambiente cortesano, más bien palaciego”; S. CALLE GONZÁLEZ: “Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula”, en I. ARELLANO (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel 2002, I, p. 266, nota 16: “La afición de la reina Isabel de Borbón por este linaje de comedias de tres ingenios queda patente en el hecho de que muchas de ellas se representaron en el ‘Cuarto de la Reina’”; R. GONZÁLEZ CAÑAL: “Calderón y sus colaboradores”, en I. ARELLANO (ed.): *Calderón 2000...*, *op. cit.*, p. 551: “A pesar de las opiniones negativas que ha generado entre la crítica, es evidente que este método de composición fue del agrado durante algunas décadas de la corte española”.

⁷⁹ N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY: *Representaciones palaciegas (1603-1699). Estudios y documentos*, London 1982, pp. 71-75, han publicado las cuentas relativas a los gastos de esta representación palaciega del *Pastor Fido* junto con *Del mal lo menos*, *Los tres mayores prodigios* y la comedia burlesca *El caballero de Olmedo* con motivo del Carnaval de 1676.

⁸⁰ Todos los datos se hallan recopilados por R. SUBIRATS: “Contribution a l’établissement du répertoire théâtral a la cour de Philippe IV et de Charles II”, *Bulletin Hispanique* 79/3-4 (1977), p. 464.

su pluma cómica y Calderón escribe una digna conclusión que toma en cuenta y aprovecha la tarea llevada a cabo por sus colegas ⁸¹.

Desde luego, la actitud estética y teatral con la cual los tres ingenios de la época de Felipe IV re-semantizan el paradigma guariniano es completamente distinta de la de Lope de Vega. Si el Fénix en una primera aproximación consigue amoldar el enredo italiano a su propia fábula poética, concentrándose en el tema amoroso con todos sus matices, para más tarde parodiar genialmente tanto el modelo como su propia escritura juvenil, los autores de la generación calderoniana, por un lado, tratan el tema amoroso conforme al espíritu de la Contrarreforma, que, como queda dicho, ya atraviesa la pieza de Guarini, censurando la sensualidad inherente al teatro del Fénix; por otro, explotan la lograda dimensión cómica de la escritura lopeveguesca.

En la primera jornada Solís ofrece al público privilegiado de la Corte todos los elementos fundamentales para identificar enseguida el subtexto: recupera los nombres tanto de los protagonistas, Mirtilo y Amarili, como de los personajes bajos, Sátiro y Corisca, acentuando la faceta burlesca de los últimos dos; ambienta la acción en la mítica Arcadia, evocando su prodigiosa naturaleza mediante la intervención de efectos especiales (ruidos de truenos y terremoto, músicas sobrenaturales); plantea la relación entre Mirtilo y Carino, su padre presunto, en términos conflictivos; presenta a Silvio en su condición de hombre reacio al amor; deja a Amarili la tarea de narrar a su prometido los conocidos antecedentes de la historia con un larguísimo y detallado romance. Finalmente, parece traducir el vaticinio aciago directamente del original:

No tendrá fin el daño que os ofende
hasta que junte amor dos semideos,
y de una infiel mujer los devaneos
la alta piedad de un pastor fido enmiende (p. 490).

Como se ve, en el último verso el dramaturgo consigue mencionar el título de la obra paradigmática, que es también el rótulo de la comedia española, mientras Suárez de Figueroa, autor de la traducción al castellano más famosa, prefiere hispanizar el sintagma nominal en “fiel pastor” ⁸².

El único cambio relevante con respecto al modelo, es decir la pérdida de la segunda historia amorosa, ya se produce en *La Arcadia* de Lope de Vega: mientras

⁸¹ M. TRAMBAIOLI: “La escritura en colaboración...”, *op. cit.*

⁸² Testimonio *cit.*, pp. 20-21.

en la *favola pastorale* Dorinda está enamorada de Silvio y al final consigue casarse con él, en la comedia de consuno ella está prendada del protagonista y se connota desde el principio como rival de Amarili.

Considerándolo todo, en la jornada I Solís se limita a esbozar un enredo ya de antemano conocido y a presentar a los personajes⁸³, sin preocuparse por hacer adelantar la acción dramática. Al mismo tiempo, concede un espacio relevante a la faceta festiva de los versos, reservando tres secuencias dramáticas para la intervención de la pareja de graciosos, a la cual se añade la figura del pretendiente ridículo, Coridón⁸⁴. El acto termina con una réplica del protagonista que le permite al dramaturgo insertar nuevamente en el último verso el título de la comedia:

Pero yo sabré granjear,
firme, rendido y amante,
que por mi fidelidad
el pastor fido me llamen (p. 495).

De todas formas, las dos dimensiones de la obra, la seria y la jocosa, se entrelazan mediante referencias a la ocasionalidad de la fiesta teatral que, al parecer, es la de un matrimonio. En una de las últimas secuencias de la jornada I Corisca anuncia que Dorinda ha preparado un festín para las bodas de Amarili y alude a los entretenimientos cortesanos de la máscara y la danza. Poco después, Dorinda introduce el tópico canto nupcial (“ven himeneo”) con unas palabras que parecen igualmente interpretables en un sentido metateatral:

Venid todos; que ya es hora
de que la fiesta ensayemos,
para que con ella entremos
a ver a Amarili ahora;
y para que este contento

⁸³ M. SÁNCHEZ REGUEIRA: *Comedias de Antonio de Solís*, t. I, Madrid 1984, pp. 3-20, pasa reseña a algunas evaluaciones críticas del teatro de este autor, recalcando las cualidades positivas que los diferentes estudiosos destacan. Entre otros, Sainz de Robles asegura: “Como autor dramático fue Solís discípulo aventajado de Calderón [...] imita bien. Versifica delicadamente”.

⁸⁴ Ya en la *favola pastorale* Coridón es un antiguo pretendiente de Corisca, sin por ello estar connotado en términos burlescos; en cambio, en *El verdadero amante* de Lope el homónimo personaje es un enamorado sin esperanza de Belarda.

dé más garbo al parabién,
tú, mi Corisca, prevén
el tono y el instrumento
en ala todas, y cuando
llegue la copla tercera,
partiré yo la primera,
y el primer coro bailando
me seguirá, y al primero
el segundo y los demás.
Cuidado con el compás;
que este ensayo es el postrero (pp. 493-494).

Dado que los tres dramaturgos siguen el método compositivo diacrónico ⁸⁵, en la jornada II, Antonio Coello retoma algunos hilos esbozados por su antecesor, pero tampoco hace adelantar mucho la acción. Carino, el presunto padre de Mirtilo, llega a la Arcadia en busca del hijo perdido; el protagonista sigue teniendo visiones nefastas acerca de la figura paterna; luego da con Amarili y en un largo romance narra las venturosas circunstancias que le habían hecho topar con la joven, salvándole la vida; Dorinda da cuenta a Mirtilo de las forzosas bodas de Amarili y Silvio, intentando abogar en balde por su propio amor; Silvio sigue persiguiendo las fieras para huir de su prometida. En la penúltima secuencia dramática todos los protagonistas consultan el oráculo, cuyos responsos adquieren un significado sólo en la jornada compuesta por Calderón, y se repite el vaticinio inicial tal como lo había traducido Solís. Al final de la jornada, vuelven a encontrarse Mirtilo y Amarili, y ella, para que Dorinda no los vea juntos, se esconde en la encantada cueva de Ericina. Tal como ocurre en el paradigma italiano ⁸⁶, Nicandro dispara hiriendo por error a Mirtilo, y la jornada

⁸⁵ Según esta técnica, cada poeta dramático conoce el texto que ha sido redactado con anterioridad, porque lo lee directamente o porque el escritor que lo ha precedido se lo resume oralmente, y escribe en sucesión. A. L. MACKENZIE: “La técnica de componer comedias en colaboración”, en *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool 1993, pp. 33-34, y R. ALVITI: *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, introd. F. Antonucci, Firenze 2006, pp. 167-169, examinando los autógrafos, se han percatado de que los autores de la escuela de Calderón suelen optar por la técnica diacrónica.

⁸⁶ Coello sintetiza dos distintos episodios del *Pastor fido* guariniano: el del ingreso de todos los protagonistas en la cueva de Ericina, y el de Silvio hiriendo a Dorinda que le persigue disfrazada de lobo.

termina con el desasosiego de la protagonista quien se pregunta a propósito del joven herido: “¿Si es acaso el pastor fido / que vuestras voces prometen?” (p. 506). De este modo, Coello, al igual que Solís, consigue engastar en los últimos versos de la jornada el título de la comedia. El episodio de la cueva parecería un adelanto de la trama, pero, en realidad, vuelve a repetirse con variaciones en la jornada que corre a cargo de Calderón. Por lo demás, el segundón⁸⁷, se aprovecha especialmente de la dimensión cómica, insertando dos largas intervenciones de la pareja burlesca⁸⁸.

En definitiva, Coello, al igual que Solís, probablemente por acuerdos previos, deja al maestro la tarea de desarrollar la parte más relevante del enredo. De todas maneras, él también alude en términos metateatrales a los presuntos festejos coyunturales: en la primera secuencia dramática, Carino, recién llegado a la Arcadia, oyendo música se pregunta:

Mas ¿qué rumor festivo dulcemente
de ninfas y pastores,
tejiendo bailes y sembrando flores,
discurre el valle? ¡Escuadra peregrina! (p. 495)

Tras lo cual la Música sale cantando “A las fiestas de Venus divina”, diosa que en la dimensión panegírica de la pieza puede referirse perfectamente a la Reina⁸⁹. También la faceta festiva de la jornada contiene posibles referencias

⁸⁷ De Coello se conocen sobre todo comedias de consuno. Cfr. A. L. MACKENZIE: “La técnica de componer comedias...”, *op. cit.*, p. 33:

“En su *Para todos* (1632) Montalbán señala el interés especial de este joven discípulo de Calderón en la colaboración dramática y su técnica habitual de continuar o completar las obras empezadas por otros ingenios: ‘Don Antonio Coello, cuyos pocos años desmienten sus muchos aciertos y de quien se puede decir con verdad que empieza por donde otros acaban’”.

⁸⁸ Éstas, junto con el juego intertextual entablado con *La Arcadia* de Lope, quedan analizadas en mi artículo “La escritura en colaboración...”, *op. cit.*

⁸⁹ Cfr. M. TRAMBAIOLI: “La funcionalidad panegírica de la mitología en las fiestas palaciegas de Calderón”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 37/1 (1995), p. 232:

“En cuanto a la reina e infantas, el término de parangón privilegiado es el de Aurora, o Alba, aunque cada diosa o princesa protagonista de las fábulas dramáticas sirva, por su belleza extremada y galanura, para instituir una evidente comparación adulatoria. Venus, por ser la divinidad de la hermosura, resulta en especial modo funcional a las

metateatrales a la ocasionalidad de la fiesta cortesana. Corisca, hablando con sus dos pretendientes, así comenta jocosamente el matrimonio combinado entre Silvio y Amarili: “Pues ¿no dicen que una boda / recetada desde el cielo / era ungüento destos males?”, y puesto que la protagonista desciende del dios Pan, Sático propone con malicia: “Pues casémosla con queso” (p. 497)⁹⁰.

En la tercera jornada Calderón de la Barca reduce drásticamente las intervenciones cómicas, limitando el papel de los graciosos al de acompañantes burlescos totalmente secundarios de sus amos respectivos. Por lo mismo, el modelo lopeveguesco, que a sus compañeros le había servido para trabar la faceta festiva de la pieza, queda aquí eliminado por completo.

Por fin, don Pedro lleva adelante la acción siguiendo las pautas principales del guión guariniano, y siembra el texto poético de ecos intertextuales con el mismo. La pareja protagonista se reúne en escena: Mirtilo, curado de las heridas del cuerpo pero no del alma, sabe que Amarili está prometida a Silvio por decreto divino; los dos lloran juntos y de su dolor es testigo Dorinda. La protagonista, fiándose de su pérfida prima, le cuenta en un largo romance, paralelo al de Mirtilo de la jornada intermedia, las circunstancias que le han hecho encontrar al presunto hijo de Carino. Aquélla, empujada por los celos, intenta convencerla de que Mirtilo suele encontrarse con una ninfa en el antro de Ericina.

intenciones panegíricas del dramaturgo. En *La púrpura de la rosa*, Adonis le dirige unas apasionadas alabanzas que, por extensión, halagan al público femenino del Coliseo:

‘Que te llevas tras ti,
en tus rizos, del sol
todo el dorado Ofir;
del aura, en tus alientos,
todo el humo sutil,
que en destiladas gomas
cualquiera es ámbar gris...’” (p. 186).

⁹⁰ Cfr. M. TRAMBAIOLI: “La escritura en colaboración...”, *op. cit.*:

“Cabe observar que éste es un caso de intertextualidad puntual con *La Arcadia* de Lope, donde el simple Bato, comentando con Cardenio las cosas asombrosas que acontecen en la Arcadia, relata: ‘...el dios Pan y el dios Queso / dicen que de una cabaña, / arrebató como un viento / una moza de quince años’ (p. 140). Por muy descontado que podría parecer este chiste, no he encontrado otro semejante, ni siquiera en el articulado repertorio calderoniano de tema mitológico, o en el disparatado mundo de las comedias burlescas”.

Amarili pretende averiguarlo y se mete en la cueva. Justo después, Dorinda engaña de la misma manera al protagonista que, a su vez, ingresa en el antro. A continuación llega Silvio que lo ha visto todo personalmente y, a la manera de los trágicos protagonistas calderonianos de los dramas del honor⁹¹, entra en la cueva decidido a lavar con la sangre la traición de una mujer que nunca ha amado y que le ha sido prometida por un vaticinio aciago. Dorinda, preocupada por las posibles consecuencias sangrientas de sus trazas, pide socorro a los demás pastores. Nadie cree en la inocencia de Amarili y de Mirtilo, y Nicandro, el sacerdote, manda que ella sea sacrificada y él desterrado.

Es preciso notar de paso que en la única microsecuencia burlesca de alguna relevancia, Calderón, tal como había hecho anteriormente Coello, pone en solfa el tema matrimonial que, por lo mismo, destaca como el núcleo temático principal de toda la obra, corroborando la lectura de circunstancia que vamos apuntando. Sátiro, viendo cómo terminan en la Arcadia las mujeres infieles, pretende casarse con Corisca para que le pase lo mismo.

Como es de esperar, la macrosecuencia que cierra el acto calderoniano se vertebra sobre el clímax de la *favola pastorale* italiana: Mirtilo encuentra a su verdadero padre, Carino, quien lo salva del naufragio; los pastores se aprestan al sacrificio de la presunta adúltera y Nicandro hace la pregunta ritual de si hay alguien dispuesto a morir en su lugar; Mirtilo responde positivamente, ofreciendo su vida, pero Carino explica que, al no ser extranjero, no puede morir; en efecto, el padre verdadero, Nicandro, lo reconoce enseguida. La comedia termina, pues, con el anuncio del auspiciado matrimonio entre Amarili y Mirtilo, y los versos se cierran con la reiteración del vaticinio fatídico subrayando la unión de “dos semideos”. Bien mirado, dicha referencia puede aludir en clave metateatral y encomiástica a la coyuntura histórica de unas bodas monárquicas, según ese consabido juego de espejos que en la fiesta cortesana refleja la realidad de la Corte en la ficción representada.

91 “Pues ¿soy yo
hombre de tan bajas prendas,
que he de esperar que la ley
tome mi agravio a su cuenta?
¡Vive el cielo, que has de ver
cómo de entrambos se venga
mi furor! Porque una cosa
es el que yo la aborrezca,
y otra el que me agravie” (p. 510).

Si es que cabe leer en clave coyuntural *El pastor fido*, el único matrimonio regio que se celebra en España entre la década de los treinta y el principio de los años cincuenta del siglo XVII –es decir, respectivamente la época en que se ponen de moda las comedias de consuno⁹² y el *terminus ad quem* del *Pastor fido*, o sea el 20 de octubre de 1652, fecha de la muerte de Coello– es el de las segundas nupcias de Felipe IV con su sobrina, Mariana de Austria. La hija de la infanta doña María y del emperador Fernando III hace su entrada triunfal en Madrid en 1649 y una relación anónima de los festejos indica que entre muchas diversiones, “se hizieron tres comedias a sus majestades en el Salón Dorado”⁹³.

Ahora bien: en el verano de 1649 Calderón reside en Alba de Tormes, pero su asistencia a las celebraciones monárquicas de ese año se puede postular de las alusiones metateatrales al casamiento, al viaje de la Reina y a su ingreso triunfal en Madrid contenidas en el texto poético de *Guárdate del agua mansa*⁹⁴.

Vera Tassis asegura que don Pedro recibe la orden del rey de desplazarse a la capital para participar en los festejos, y Agustín de Lara le atribuye la relación anónima mencionada⁹⁵.

En tercer lugar, Calderón en este período recibe un compenso del cual no conocemos la justificación⁹⁶.

⁹² Véase R. ALVITI: *I manoscritti autografi delle commedie...*, op. cit., p. 15:

“È a partire dagli anni '30 [...] che il fenomeno prende definitivamente piede e conosce il suo apogeo; le commedie composte de consuno si moltiplicano: non si tratta più di realizzazioni occasionali, ma di una pratica ormai consolidata, che diventa abituale nella seconda metà del secolo in cui si esercitavano con entusiasmo e frequenza i drammaturchi dell'epoca calderoniana e lo stesso don Pedro”.

⁹³ Cito por J. E. VAREY y A. M. SALAZAR: “Calderón and the Royal Entry of 1649”, *Hispanic Review* 34/1 (1966), pp. 24-25.

⁹⁴ E. COTARELO: *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid-Frankfurt am Main 2001, p. 280, nota 1:

“Tres descripciones extensas hay en la comedia, interrumpidas por el curso de la acción de la pieza, una en cada jornada. En la del primer acto describe la boda en Viena y el viaje hasta Denia; en la segunda, las fiestas que se hicieron en Madrid al saberse la celebración del casamiento y las prevenciones para recibir dignamente a la novia, y en la tercera, la entrada, desde el Retiro a Palacio”.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 277, nota 2, da por sentada la autoría calderoniana de la relación.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 280, p. 280, nota 4:

Más aún, recordemos que como dramaturgo oficial de la Corte de Felipe IV, don Pedro escribirá varias piezas para celebrar el cumpleaños de Mariana: *Darlo todo y no dar nada*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *Fineza contra fineza*⁹⁷. No-temos asimismo que Amarili es anagrama parcial de Maria-na.

Por último, Hartzenbusch, en su *Catálogo Cronológico de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, menciona la pieza colaborada junto con *Gustos y disgustos son no más que imaginación* y *Amado y aborrecido*, precisando que se trata de:

Tres fiestas reales representadas en Palacio, e impresas en la *Octava parte de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, que tiene dada la licencia con fecha de 21 de octubre de 1656, para que el libro se imprima por segunda vez. A pesar de llamarlas el editor *comedias nuevas*, ya llevaban una edición⁹⁸.

De hecho, en el cierre de *Amado y aborrecido*, Venus y Diana anuncian la próxima puesta en escena en el mismo espacio teatral justamente del *Pastor fido*:

Venus:	¿Quién ha de ser el sujeto?
Diana:	Amarilis, ninfa mía.
Venus:	¿Adónde?
Diana:	A este sitio mismo.
Venus:	¿Juez?
Diana:	Este mismo auditorio.
Venus:	¿Pluma?
Diana:	La de tres ingenios.
Venus:	Pues yo acepto el desafío, fiada en que también tengo

“Es también indicio vehemente sobre la paternidad de esta relación el hecho de que en las cuentas de gastos de estas fiestas figure una partida que dice se dieron ‘a don Pedro Calderón, 400 ducados’, cantidad que supone un trabajo algo extenso y mayor que una comedia ordinaria”.

⁹⁷ Cfr. E. W. HESSE: “Courtly Allusions in the Plays of Calderón”, *PMLA* 65/4 (1950), pp. 542-543; Cfr. S. NEUMEISTER: “Una comedia palaciega en representación particular: *Fineza contra fineza*, de Calderón”, en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro Clásico* 8 (Madrid 1995), pp. 255-267.

⁹⁸ En *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid 1945, IV, p. 678.

en Arcadia un *Pastor fido*,
que ha de dar nombre a ese ejemplo ⁹⁹.

Al mismo tiempo, en la desordenada acumulación de motivos literarios que conforman la textura poética de *Amado y aborrecido* ¹⁰⁰, resaltan unos cuantos ecos intertextuales con la *favola pastorale* italiana que se podrían justificar, en parte, por la concomitancia del trabajo compositivo.

Ante todo, los personajes se mueven como títeres al compás de los caprichos de Diana y Venus, y la misma rivalidad entre estas dos diosas, si bien de forma más implícita, es la que provoca el aciago vaticinio del *Pastor fido*.

El Rey sintetiza a los dos pretendientes el siniestro oráculo que incumbe sobre la protagonista, Irene, en términos que recuerdan más bien *La Arcadia* de Lope:

cada uno consigo arguya
quién querrá esposa con quien
Venus desdichas le anuncia,
el hado ruinas y todo
el cielo penas y angustias (p. 1690).

Y tal como el tema del matrimonio queda ridiculizado por los graciosos en la comedia de tres ingenios, aquí, Malandrín, criado de Dante, se encarga de hacer lo mismo: “Pues ¿hay más de no casarse?” (p. 1691).

Finalmente, la última macrosecuencia del III acto se construye alrededor del tema del sacrificio: Dante tendrá que escoger si inmolar a la mujer que ama (Irene) o a la que aborrece (Aminta). De buenas a primeras quisiera sacrificarse él mismo para no tener que elegir, pero se halla forzado a decidir entre las dos damas y acaba optando por la ingrata Irene, determinando así la victoria del amor. En este fragmento, así como en otros pasajes a lo largo de la pieza, los tres personajes compiten para cumplir ese acto de generosidad suprema que es el sacrificio por amor, al igual que Mirtillo y Amarilli.

En cuanto a *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, cabe reconocer que, asimismo, participa de la reescritura y autoreescritura calderoniana: el *es-tatus* de cazador desamorado del Rey, a la manera de Silvio, parece ser un claro eco de la pieza italiana, y el contraste entre amor y aborrecimiento, en cuanto

⁹⁹ En *Obras completas, II, Dramas*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid 1991, p. 1722.

¹⁰⁰ Cfr. A. VALBUENA BRIONES, en “Nota preliminar” a la edición citada, p. 1681: “La obra es curiosa, pues posee una abundancia de motivos y recursos literarios que confluyen aquí con la intención de remozar el argumento”.

eje de toda la acción dramática, es un patente paralelismo con *Amado y aborrecido*. Verdad es que el diálogo intertextual de por sí no demuestra la contemporaneidad de redacción de las tres comedias, pero es un hecho que todas comparten un mismo núcleo temático muy compacto.

Tras todo lo dicho, cabe preguntarse si *El pastor fido* es una de las piezas representadas en ocasión de las bodas monárquicas de 1649. No olvidemos que en aquel entonces, las comedias de consuno se consideran obras efímeras al igual que los arcos triunfales, al punto que los propios dramaturgos se desentienden de ellas¹⁰¹. Además, los corrales están cerrados desde 1644 por la muerte de la reina Isabel, y si Calderón fuera realmente el autor de la relación anónima, no sería tan extraño que dejara de mencionar los títulos de unas piezas que no tiene en una consideración especial en un momento de su vida en que, de hecho, el teatro no es su más inmediata preocupación¹⁰².

Antes de terminar, puede ser útil subrayar que en una comedia mitológica posterior, *Fineza contra fineza*, compuesta para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana y representada en Viena el 22 de diciembre de 1671¹⁰³, volvemos a encontrar algún eco del proceso de reescritura dramática recortado que halla en *Il pastor fido* su principal núcleo generador. La acción es ambientada en Tesalia, y el pivote alrededor del cual gira todo el conflicto dramático es la oposición entre el amor correspondido y su contrario, que refleja en el plano terrenal el enfrentamiento que se produce en el mundo de los dioses, en concreto Venus y Diana. Al final, los protagonistas se hallan en una situación paralela a la que cierra *Amado y aborrecido*. Celauro, para cubrir a la responsable del hurto de la estatua de Diana, Ismenia, se declara culpable y está dispuesto a inmolarse, lo mismo hace Doris, y sólo *in extremis* la confesión de la verdadera culpable permite el desenlace feliz de la comedia. Parece plausible pensar que el dramaturgo

¹⁰¹ Ver S. CALLE GONZÁLEZ: "Calderón y las comedias de varios ingenios...", *op. cit.*, p. 265:

"El propio Calderón, fundador y representante máximo de la escuela dramatúrgica que incorpora de forma sistemática y elaborada la técnica de la colaboración teatral, mostraba su indiferencia hacia este tipo de dramas al no incluir ninguno de ellos en la lista de comedias que preparó para el Duque de Veragua".

¹⁰² Cfr. E. COTARELO: *Ensayo sobre la vida y obras...*, *op. cit.*, p. 277, nota 2: "Esta relación es obra de nuestro Don Pedro; por consiguiente, quiere decir que las comedias fueron suyas".

¹⁰³ Cfr. S. NEUMEISTER: "Una comedia palaciega...", *op. cit.*

se aprovecha de unos motivos que la reina Mariana, recién llegada, había apreciado especialmente en las comedias representadas en el Salón Dorado.

En síntesis, a lo largo de estas páginas he comprobado cómo la universalidad poética de la *favola pastorale* de Guarini le permite cruzar fronteras y épocas, originando un largo proceso de reescritura teatral que atraviesa la producción de los dos creadores supremos de la comedia barroca española. Por lo visto, el joven Lope de Vega, más cercano al espíritu y a la teatralidad del paradigma, consigue amoldar la trama de la *tragicommedia* a su personalísima mitología literaria y sentimental; el Fénix maduro se permite el lujo de parodiar el modelo y autoparodiarse en cuanto imitador del italiano, aprovechando la ocasión para lanzar dardos envenenados a los culteranos, sus mayores enemigos del momento. Calderón y sus discípulos explotan todos los eslabones anteriores de la cadena teatral, y lo hacen, claro está, adaptando el enredo y el estilo al gusto estético y a las idiosincrasias ideológicas del barroco tardío. Por un lado, recuperan la nota contrarreformista del original y la llevan a las últimas consecuencias; por otro, aíslan y elaboran motivos que van perdiendo progresivamente la vinculación con el paradigma.

En cualquier caso, tanto el Fénix como los dramaturgos de la segunda promoción barroca pueden contar con el horizonte de expectativas del público cortesano que en España, al igual que en el resto de Europa, conoce al dedillo *Il pastor fido*, sabiendo además que el motivo matrimonial inherente a la fábula representada permite que el texto se adapte a la perfección a las exigencias dinásticas de cada momento. Así pues, si en 1598 *Il pastor fido* en Mantua sirve para celebrar el doble matrimonio de Alberto y Margarita de Austria, inaugurando una línea encomiástica dedicada a los matrimonios de los monarcas españoles, Lope, en sus huellas, compone una versión jocosa en ocasión de las dobles bodas regias de 1615, y, finalmente, los tres ingenios de la pieza homónima (Calderón, Solís y Coello) cierran el círculo paradigmático, festejando con mucha probabilidad las segundas nupcias del rey Felipe IV.